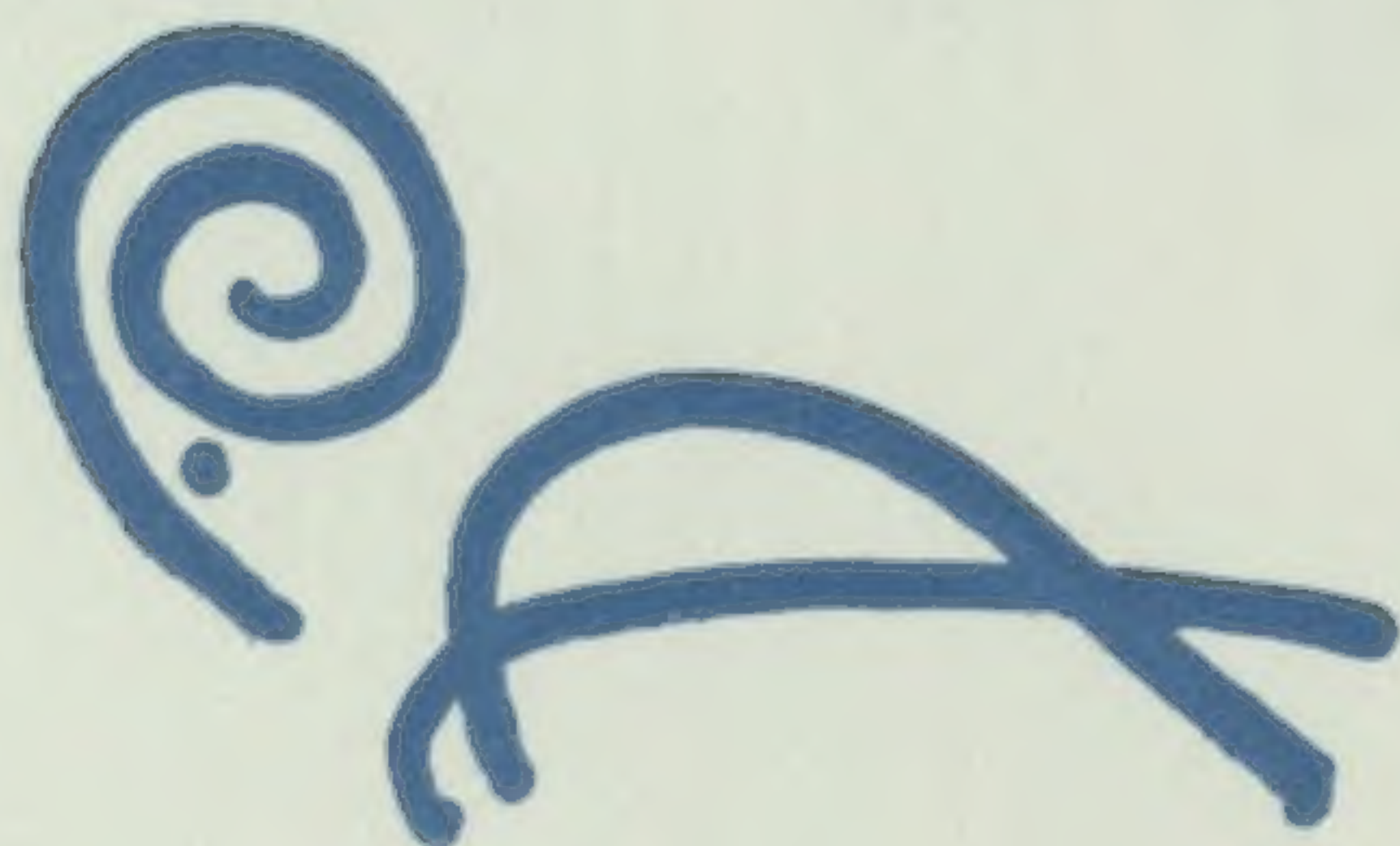


Franco
Angeli

GALLERIA DELL'ARIETE



100

franco angeli

La Mostra si inaugura Giovedì 23 Gennaio 1964 alle ore 18

GALLERIA DELL'ARIETE
VIA S. ANDREA, 5 - MILANO

FRANCO ANGELI è nato a Roma nel 1935. Vive e lavora a Roma.

MOSTRE PERSONALI

1960: Galleria « La Salita », Roma.

1963: Galleria « La Tartaruga », Roma.

Hanno scritto:

Emilio Villa, Vittorio Rubin, Cesare Vivaldi, Nello Ponente, Pierre Restany.

Il simbolo resta nella nostra vita di tutti i giorni anche quando ha perduto la sua funzionalità comunicativa, quando è sbiadito, annullato, superato dalla prepotenza di altri simboli. Permane radicato ai nostri moti inconsci, con quel significato con il quale ci è stato proposto e che il più delle volte non coincide affatto con il significato che aveva prima che venisse adoperato in un certo modo per un determinato fine. Così, per esempio, un'immagine di donna è cinema, televisione, profumo e solo dopo, con la riflessione, potrebbe riacquistare per noi il suo significato primo. Ma chi ha il tempo per una riflessione? Tuttavia, proprio per la sua indistruttibilità, che non contrasta affatto con il rapido consumo della sua attualità, il simbolo può essere destinato ad un altro scopo, al di là della stessa successione di significati che è andato via via assumendo. L'artista se ne impadronisce, lo adopera per un fine al quale non era stato destinato, lo riscatta attraverso un'operazione di lavoro. Simboli scaduti, significati divenuti troppo consueti per mantenere la loro validità di comunicazione, e simboli perfino di tragedia, orrore, liberazione e odio, ai quali la consuetudine ha tolto la tragedia, l'orrore, la liberazione e l'odio, acquistano una diversa dimensione figurale, si offrono ad una percezione che stabilisce una nuova presenza attraverso una verifica. Tutto questo mi sembra esistere alla base della problema-

tica pittorica di Franco Angeli. In lui si avverte la presa di coscienza relativa alla possibilità di una proposta di immagini in una dimensione che ne recupera la condizione e in una coincidenza di fare pittorico e di percezione.

Che cosa era il simbolo? In principio era il verbo. Quando è divenuto forma, narrazione contenuta e non evasiva, e tanto meno evasiva del fare pittorico, è tornato ad essere immagine non consueta, si è rivestito di un significato trasferito al di là dell'immediato riferimento nazionale che ha riacquisito efficacia e possibilità di comunicazione. Soprattutto, sulla sua apparenza nota, ha permesso una sperimentazione in funzione di dati ignoti, di recuperi mnemonici, di affermazioni ideologiche, con un procedimento nel quale l'artista ha individuato la sua capacità di reazione, la possibilità di compiere un'esperienza globale che possa riscattare la sua stessa condizione sottraendola ad ogni livellamento. Su questi dati che, di conseguenza, sono ancora *données immédiates de la conscience*, Franco Angeli ha organizzato le pagine del suo reportage. Le ha definite e programmate, intendendo, per *programma*, la possibilità di una *suite*, la discorsività ciclica assunta da una verifica percettiva e manuale, la continuità di un metodologico procedere di operazioni. Questo reportage, però, non intende rinunciare ad una

scelta dei simboli e neppure si limita alla presentazione o alla costruzione di un oggetto invariato e invariabile. Come dicevo, è soprattutto una verifica, anche del rapporto di transizione esistente tra i simboli decaduti e immagini reali.

E però Angeli non si cura tanto della simbologia oppressiva del neocapitalismo, delle immagini forzatamente convincenti propagandate dall'economia di consumo, ma ne cerca altre, più mitiche ma non per questo meno pericolose. Le ripropone all'attenzione e, attraverso la sovrapposizione di velature distinte e altrimenti colorate, crea una pausa sufficiente per indurre ad una riflessione. Si tratta perciò di un reportage sociale, non dissimile nei principi da altri di tendenza affine che vengono oggi proposti in vari modi dagli artisti europei e soprattutto americani. Con un'originalità, tuttavia, che mi pare consista nel fatto che Angeli non vuole limitarsi ad una denuncia passiva, alla semplice constatazione del delirio collettivo, del livellamento, dell'indifferenza colpevole che ha permesso gli assassinii di Dallas. È piuttosto un mezzo per additare la vacuità etica di quelle immagini abitudinarie — bandiere, stemmi, iscrizioni lapidarie, su cui si esercita da secoli la retorica che serve a distogliere dalla verità — un mezzo per ritrovare questa verità. Il reportage si fa così finalistico, moralistico, puritano, dominato

da un preciso impegno ideologico e politico. Probabilmente è vero, come è stato notato, che quasi tutte le ricerche artistiche attuali hanno un limite di carenza ideologica. Per Angeli mi sembra che avvenga il contrario: se mai è proprio l'eccesso della pressione ideologica che restringe il campo di elaborazione del linguaggio. Ma è un limite, questo, più facilmente superabile e del resto Angeli, dalle prime larvate proposte che richiedevano forse un completamento descrittivo, extrapittorico, è passato ad immagini più concrete e solide, di maggiore presenza e di più grande efficacia e qualità.

NELLO PONENTE

Opere esposte:

1	<i>Napoleone</i>	cm. 195 x 390	1963
2	<i>Cimitero partigiano</i>	cm. 155 x 200	1963
3	<i>25 Luglio</i>	cm. 155 x 200	1963
4	<i>Cimitero tedesco</i>	cm. 130 x 150	1963
5	<i>L'aquila</i>	cm. 130 x 150	1963
6	<i>Ara Pacis</i>	cm. 155 x 200	1963
7	<i>La croce di Lorena</i>	cm. 170 x 140	1963

ECETTO LA DOMENICA

LA GALLERIA E' APERTA

DALLE 10,30 ALLE 13

E DALLE 16 ALLE 20

TELEFONO 70 99 44

è un catalogo della galleria zero, realizzato e diretto da federico chiecchi, stampato a verona, in millecinquecento copie, inviato gratuitamente nei seguenti paesi: america (usa), argentina, australia, austria, belgio, brasil, canada, cecoslovacchia, cile, cina, colombia, danimarca, egitto, filippine, francia, germania, giappone, grecia, india, inghilterra, Irlanda, Israele, perù, polonia, portogallo, sud-africa, spagna, svezia, svizzera, turchia, ungheria, u.r.s.s., uruguay, venezuela. coi tipi della tipografia « arcangelo » verona e clichés della fotoincisione scaligera, verona

64

tici, un'intera personalità ideologica, dall'altra la sua opera d'artista; forse non vi riesce nemmeno chi se lo propone programmaticamente, come un Rossini od uno Stravinski. Tuttavia, ripetiamo, sarebbe errato accollare quella cronaca all'opera d'arte, confondendo la comunicazione di quella con la comunicazione di questa, ed assegnare ad entrambe eguali diritti e doveri.

Con queste considerazioni io rivendicherei l'autonomia e la libertà dell'arte. La cronaca, il pretesto, sono invece fatti sociali, che rientrano pertanto nella sfera morale, politica, giuridica, ove godranno di una maggiore o minore libertà a seconda della liberalità di queste.

Pretendere che la veste artistica basti a coprire ogni cosa non vuol dire immettere l'artista fra gli altri uomini, ma sottraverlo, secondo il credo romantico dell'artista divino od almeno superumano.

Nota bibliografica:

- S. Ceccato: **Un Tecnico fra i Filosofi**: Vol. I: **Come filosofare**, 1964; Vol. II: **Come non filosofare** (in corso di stampa); Vol. III: **Pensiero, linguaggio e macchine** (in preparazione) - Marsilio Ed., Padova.
- S. Ceccato « L'espressione plastica ed il suo problema metodologico », **Il Verri**, n. 15, Feltrinelli Ed., Milano, 1964.
- S. Ceccato « A Model of the Mind », **Cybernetics of Neural Processes**, CNER, 1965.
- S. Ceccato: « Il contributo italiano alla costruzione delle macchine "intelligenti" », **I Mondi dell'Uomo: Il Mondo delle Comunicazioni**, Mondadori, Milano, 1965.

Dagli Atti del 14° Convegno Internazionale Artisti, Critici, Studiosi d'Arte

Ce catalogue est dédié au travail du peintre Franco Angeli.

This catalogue is dedicated to the work of the painter Franco Angeli.

Este catalogo está dedicado a la obra del pintor Franco Angeli.

Dieser Katalog ist der Arbeit des Malers Franco Angeli gewidmet.



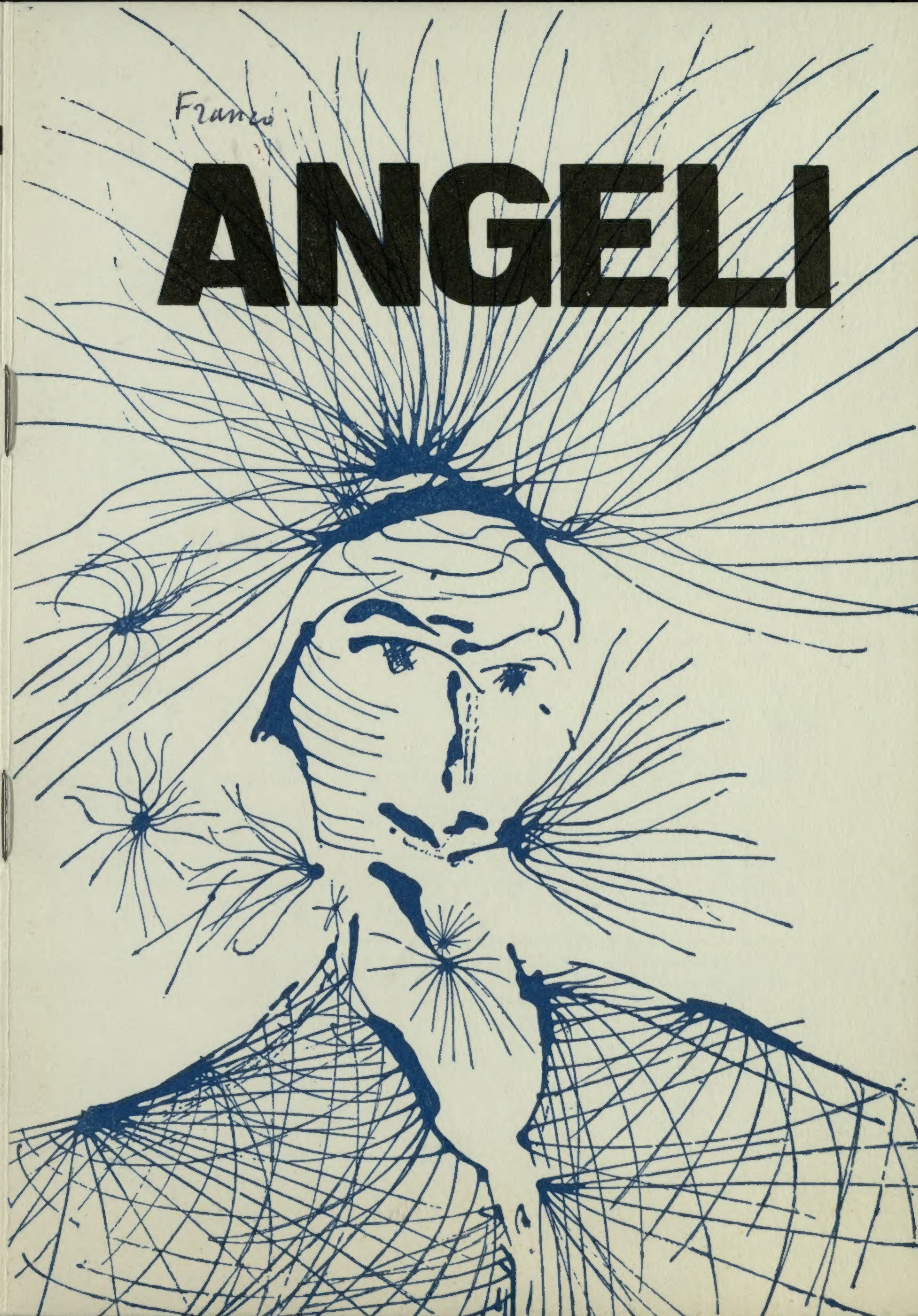
In permanenza: *Adam, Adami, Angeli, Arlandi, Bocola, Bordoni, Bortoluzzi, Del Greco, Del Pezzo, Dova, Fontana, Music Pace, Rossi, Sacchetti, Savelli, Savoia, Semeghini, Shingu, Sironi, Vedova, Volpini.* Baj
E altri artisti contemporanei

orario 11/12.30 - 17/20

Pubbl. mensile n. 64 spediz. in abb. postale, Gr. IV 2 sem. 1965

In esclusiva:

**CHIECCHI
DEGANI
FERRARI
MARINELLI**



Uno degli aspetti più interessanti e indipendenti, in fase di svolgimento, dell'attuale momento storico-culturale, ci pare riguardi l'evoluzione pluralistica dello stile di formare — forma e formazione — di alcune attuali tendenze pittoriche dell'arte contemporanea.

Un non meglio identificato (parlo dal mio punto di vista) « pluralismo » pare si stia affacciando alla ribalta internazionale sui poderosi mercati di Londra, Parigi, New York.

Da ciò che abbiamo potuto sinora vedere indirettamente, e leggere, dalle notizie frammentate che, qua e là, filtrano sulla stampa d'informazione, il fenomeno ci interessa e ci conforta nella misura in cui tale problematica venga affrontata oltre che come mero lavoro d'equipe, differenziata o indifferenziata, con uno o più intenti modellistici e/o stilistici, anche quale moderno e più capace veicolo di interpretazione, di descrizione, di invenzione, di analisi artistica, della realtà contemporanea nei suoi molteplici e complessi aspetti in ogni campo del fare umano nella relazione uno:pochi:molti:troppi.

Non conosciamo i risultati sinora conseguiti in altre parti del mondo dagli artisti contemporanei, conosciamo quanto è stato fatto, dal 1959, e si sta facendo a Verona, in sede teorica e pratica, a questo proposito. Dai concetti di **unicità** ↔ **pluralità**, ai « plurimi », al « pluralismo » ci pare che un nuovo modo di percepire e di realizzare realtà sia stato messo, e stia mettendosi, a disposizione degli artisti contemporanei nell'ambito della moderna tradizione.

Il prossimo futuro, riteniamo, ci darà una misura più concreta degli aspetti positivi e negativi di queste idee direzionali e delle realizzazioni che hanno comportato:che comporteranno.

Da Verona, desideriamo far giungere il nostro augurio di isolati ricercatori ai ricercatori di queste nuove dimensioni della moderna realtà; di indipendente plurirealismo.

Le basi teorico-generalì di tale problematica sono, a nostro parere, pluridirezionalmente impostate: riteniamo che il lavoro e la fantasia degli artisti contemporanei, le alte tradizioni moderne che ad essi competono, non mancheranno di far esplodere anche questo aspetto attuale della ricerca artistica che prevediamo verso ulteriori indipendenze. Impreviste direzioni di un recente passato che è ormai presente nel futuro artistico internazionale.

Franco Angeli, quasi contemporaneamente alla sua personale presso la galleria « J. » di Parigi, espone qui — diviso in tanti **Half Dollar** — il simbolo del potere assoluto — irrisolto ad ogni longitudine, anche nei limiti della più disperante sopravvivenza fisica, dalla maggior parte dell'umanità — che sembra non sopportare divisioni se non a prezzo di illimitate, raffinate, barbarie che la moderna diplomazia del comportamento (di massa) ci insegna ad ingoiare come una fatalità e con un'indifferenza pari alla felicità di una qualsiasi « civile » non-esistenza.

A Franco Angeli il nostro cordiale benvenuto.

ZERO, a.m.c.

verona - 25 novembre millenovecentosessantacinque

1058

HALF DOLLAR



ANGELI, PEINTRE-MORALISTE

Nella figurazione « novissima » di Angeli ritroviamo le sparse membra simboliche della potenza e della violenza (la tracotanza di un regime « millenaristico », la romanità che trasuda bava imperiale, la decrepitezza d'un mondo che vuole credersi giovane). Angeli è la voce della coscienza per una umanità che dimentica facilmente, è il critico di questo mondo che rifiuta la critica, è il moralista del nostro tempo che, tutto sommato, non riesce a fare a meno della morale. È da scrivere la « vita parallela » Angeli/Pagliarani: dove i punti-chiave sarebbero la rabbia sociale e l'anelito riformistico, la poesia « in atto » con inflessioni prosastiche, il sottofondo brechtiano, la condanna a « vivere il no », a testimoniare quotidianamente la propria opposizione.

Ecco l'« half dollar » americano, con l'aquila inquietante: le monete si frantumano gli artigli aggressivi si spaccano. Tragica sinfonia per un massacro, non certo di « half dollars » ma di simboli di potenza e giovinezza eterna: e l'allusione alle mitologie presidenziali USA, presto troncate, non potrebbe essere più chiara. Ma poi, è soltanto un caso il fatto che l'aquila sia simbolo del potere costituito ma anche leit-motiv dei nuovi riti del « Ku Klux Klan »? È soltanto un ca-

so il fatto che il simbolo può essere manipolato e diventare uno e tanti allo stesso tempo? La svastica all'origine simbolo della purezza diventa immagine della follia omicida, la lupa romana all'origine simbolo di forza diventa immagine di pigra violenza, la falce-martello all'origine simbolo di unione fraterna diventa immagine del gelo staliniano: e proprio nello scambio di queste « formule » sta il tragico della situazione. Anche quei fatti scarniti ed essenziali che sono i simboli possono diventare immagini, narrazione, infine storia. Possono riassumere gli stadii successivi d'una cattiva coscienza inconfessabile, possono diventare l'allegoria pesante di un mondo che ci riduce tutti come il dottore della novella di Cervantes, che si credeva di vetro e viveva nel terrore di venire frantumato da un momento all'altro.

In questi disegni, il simbolo è quasi sempre replicato, proprio perché è una immagine passe-par-tout. Il dollaro è anche una scritta, oltre che una moneta, e la frattura diventa anche una abbreviazione (come il « C.es » che indica il valore); la poetica del frammento diventa poetica del frantumato, di un mondo che casca a pezzi perché l'artigiano è anche quello di chi utilizza Sua Maestà il Dollaro come strumento di potere, come bilancio di morte. La moneta che deve racchiudere un messaggio minimo in un minimo spazio è la « fonte » più adatta a cui può attingere il processo simbolico di Angeli, e inoltre allude anche a un rapporto sociale, di spreco naturalmente. Angeli ha trovato nella moneta il « piccolo mondo simbolico » che da anni cercava e credeva di aver trovato nelle bandiere, poi negli stemmi, poi nelle iscrizioni lapidarie. La moneta, nelle mani di Angeli, diventa qualcosa di totale, anche se è soltanto una immagine emblematica, anche se è soltanto una base

convenzionale di scambi, anche se cioè è soltanto il **simbolo di un simbolo**.

Ma prima di passare al valore del simbolo e al significato del moralismo di Angeli, si dovrà parlare del suo **metodo**, e pensare soprattutto alle sue opere più impegnative. I simboli del potere dipinti a forti tinte sono poi velati da una tela colorata che solo in parte lascia trasparire l'immagine. Angeli non vuole che il nostro interesse si sposti su questa parte del quadro, perché non intende la tela come un dipinto ma come un equivalente della vernice arricchita dalla patina del tempo. Un quadro di Angeli è volutamente un quadro antico, un quadro « patinato », proprio per cacciare il più lontano possibile il mondo del terrore. Ma il significato si complica. Nascendo le sue immagini **dietro** la tela, questa viene ad assumere la funzione di un « trasparente », non è più il supporto della pittura ma immagine della materia che ostacola una visione pittorica, il manifestarsi del rapporto difficile artista/materia. Cioè, ancora una volta, un simbolo. Questo velo-di-maia è il momento della contemplazione sovrapposto al momento dell'azione e della reazione, è un « filtro » (come quelli studiati da Lo Savio, compagno della prima mostra di Angeli) cioè un modo per « eliminare il flusso ottico » (un quadro di Angeli esige una attenzione prolungata, è una recherche privata). Se i filtri di Lo Savio additavano la necessità del metodo e la purezza d'una ricerca spazio-luminosa, Angeli contamina il mondo delle idee con il mondo della vita. **Simbolo e monocromo** sono estratti coerentemente dalle prime opere basate sulla materia e sulla figurazione: cioè Angeli ha proceduto a un affinamento qualitativo, a una pregnanza purista (o puritana, come dice Ponente). E così viene raddoppiato il piano di visione: cam-

po breve e campo lungo, materia e forma, figurazione e opposizione. Inutile dire che il metodo del « filtro » esiste anche nella grafica, e pensiamo ai processi del ricalco e dell'impronta, che servono ad Angeli per stabilire una diaframma tra se stesso e la superficie pittorica.

Il valore del simbolo in Angeli è stato puntualizzato da Ponente. Angeli accusa i moventi del machiavellismo moderno (la ragion di stato, la dissimulazione, l'uomo volpe-leone), ma il simbolo è in ogni caso un punto d'arrivo e non un punto di partenza perché racchiude tutto il peso di una esperienza, un carico di significati vissuti e non contemplati. Il simbolo non scade mai nel simbolismo proprio perché Angeli non accusa artificiosamente, non rischia di accettare il mondo che crede di denunciare, non è come certi neo-surrealisti che finiscono per alzare un monumento d'oro e d'argento alle ambizioni più inconfessabili.

Perché Angeli è un moralista, e il moralista « non si applica, con furore simmetrico, alla costruzione di un mondo di pensiero, si limita a notare la contraddittorietà dell'esistere, le luci e le ombre di tutto ciò che ha sotto gli occhi » (Machia). Angeli accetta il mondo non perché lo trova il migliore dei mondi possibili ma perché non può farne a meno: la nausea dura appena un attimo perché le succede il ghigno e poi l'interesse e poi la contestazione e poi l'ironia, e infine un atto d'amore. Con l'eterno timore di essere fagocitato da quel mondo che aveva cominciato a disprezzare: una vita violenta, sembra dire Angeli, ma pur sempre una vita. In fondo Angeli è un Alceste moderno, il misantropo molieriano che cerca di mantenersi nel mondo anche se non l'accetta, un nuovo anacoreta che riesce a distinguersi pur vivendo accanitamente nella società.

FRANCO ANGELI è nato a Roma nel 1935.

Mostre personali:

Galleria « La Salita », Roma 1960.

Galleria « La Tartaruga », Roma 1963.

Galleria dell'Ariete, Milano 1964.

Galleria Arco d'Alibert, Roma 1964.

Galleria « J. » Parigi 1965.

Esposizioni collettive:

Galleria « La Salita », Roma 1959, 60, 61.

Galleria « La Tartaruga », Roma 1962, 63, 64, 65.

Galleria « Il Cancellò », Bologna 1960.

Galleria Il Punto, Roma 1961.

Istitute Of Technology, Chicago 1960.

Premio Lissone, 1962, 65.

Galleria « J. », Parigi 1962.

Nuove prospettive della Pittura Italiana, Bologna 1962.

Biennale di San Marino, 1963.

Biennale di Venezia, 1964.

Galleria Levi, Milano 1963.

Mostra delle Arti Figurative di Roma e Lazio, 1963, 65.

Premio Scipione, Macerata 1964.

Galleria « La Loggia », Bologna 1965.

Galleria Odissya, Roma 1965.

Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma 1965.

Scritti Critici di:

Emilio Villa 1960, Cesare Vivaldi 1960, Mario Diacono 1963, Vittorio Rubiu 1962, Pierre Restany 1960, 65), Marisa Volpi, Nello Ponente 1963, Guido Ballo, Gillo Dorfles, Renato Barilli, Maurizio Fagiolo, Dario Micacchi, Maurizio Calvesi, Alberto Boatto, Palma Bucarelli.

silvio ceccato

LA COMUNICAZIONE:

VIA LINGUISTICA, VIA D'OSSERVAZIONE, VIA ESTETICA

« Arte » e « comunicazione » sono due nozioni abbastanza tormentate anche prima di essere messe in rapporto con un « e » (o con un « o »). In effetti, né all'una né all'altra delle due parole corrisponde qualcosa che si imponga semplicemente all'osservazione, come potrebbe avvenire con un suono, un colore, etc.

Per far loro assumere la fisionomia che ce ne fa parlare come tali, la nostra mente esegue non poche operazioni; e sarà opportuno accennarne, affinché il discorso che associa le due nozioni non generi una confusione nei loro riguardi maggiore di quella esistente.

1

Cominciamo dalla nozione di comunicazione, che potrebbe apparire la più chiara e distinta.

Si è soliti dire che si comunica il moto, il fuoco, una malattia, una notizia, etc. Le situazioni descritte mostrano così che per avere una comunicazione bisogna che qualcosa che era di uno sia spartito con un altro od altri. La situazione comunicativa, cioè, deve venire costituita mediante una doppia pluralità di cose, e quindi almeno due coppie di cose, perché il qualcosa che passa dall'una alle altre rimane anche con la prima, sicché, fra l'altro, deve trattarsi di coppie di cose eguali ed in eguale rapporto.

Così, per esempio, il fuoco si comunica di pianta in pianta, di stanza in stanza, etc., ma non in « un » in « una » casa, che rappresentano una situazione non a quattro ma a due pezzi, portandoci a dire che il fuoco si espande, si estende, etc.; e così non si comunica l'acqua, od un pacco, perché non possiamo farne due individui, etc. Il moto si comunica dall'albero del motore, od anche dai pistoncini, alle ruote dell'automobile, in quanto anch'essi si muovono, ma non dalla miscela, che invece scoppia. Egualmente, una persona può comunicare un suo stato d'animo, dell'allegria, della tristezza, ma non un passaggio, che non è riconosciuto quale soggetto di questi stati, per cui l'impiego della parola « comunicare » risulterebbe metaforico o porterebbe a personificare fantasiosamente il paesaggio.

Che poi non si tratti di situazioni che si costituiscono con la semplice osservazione, si mostra subito. Basta riflettere che per una macchina fotografica « piante » o « bosco », « stanze » o « casa », non farebbero certo differenza, mentre noi categorizziamo la situazione una volta con il plurale e l'altra con il singolare; e, fra l'altro, come si vedrà fra poco la nostra attività d'osservazione è ben altra cosa dall'attività di impressione di una lastra fotografica.

La situazione comunicativa contiene una categoria mentale, un modo di considerare le cose, qualcosa dunque che dinanzi ai risultati d'osservazione possiamo fare o non fare, anche se il categorizzare in pratica non avviene certo a nostro capriccio, bensì in obbedienza a certe dipendenze invalse nel tempo.

Si pensi per esempio a dei colpi battuti con diverse velocità: soltanto ad una certa velocità, il tempo per contarli, si risponde di solito con un numero, quando questa velocità aumenta, si applica la categoria del « tan-

ti », del « molti », e quando diminuisce, i colpi diventano « un colpo », « un altro colpo », e così via.

2

Era così da attendersi che la categoria di comunicazione trovasse applicazione per eccellenza nel fatto linguistico. In questo l'eguaglianza della cosa spartita è assicurata dalle convenzioni semantiche, fissate e trasmesse, anche se spesso in modo inconsapevole; ed il rapporto della parola con il soggetto parlante rimane, sia pure con il caratteristico rovesciamento simmetrico, lo stesso, cioè l'accompagnarsi di suoni, emessi o percepiti, con lo svolgersi di un pensiero. L'uno pensa, e, secondo le convenzioni semantiche, fa seguire a questa attività mentale, costitutiva delle cose, una attività fisica, trasformativa delle cose, con cui pronuncia suoni o traccia grafie; l'altro li percepisce e fa seguire a questa attività, secondo le stesse convenzioni, il suo pensiero. Dunque, due i pensieri ed eguali, almeno nel caso della comunicazione riuscita, e due i soggetti che egualmente si servono del linguaggio. Né la sollecitazione del pensiero nell'altro distrugge il pensiero proprio. La comunicazione linguistica trova anche il nome di « informazione », « segnalazione », perché in essa si effettuano scambi appunto di informazioni, notizie, segnali, messaggi, etc. Ma, tenendo conto delle condizioni che debbono ricorrere affinché si abbia comunicazione, ed in particolare comunicazione linguistica, informazione, si comprende subito come questi termini siano adoperati in modo irriducibilmente metaforico, e quindi deviante e pericoloso, per esempio ogni qualvolta nelle due parti non sia presente alcunché di eguale: un avvertimento che ci permettiamo di dare perché questo errore è stato commesso sin dai tempi più antichi, ed è rimasto poi sino a noi, per esempio a proposito dell'osservazione, con conseguenze che hanno pesato anche sul modo di considerare l'opera d'arte.

In breve, sotto la pressione di una ricerca millenaria di tipo naturalistico fisico, si è creduto che l'atto percettivo consistesse nel trasferirsi di qualcosa, che già sussisteva come tale fuori del nostro corpo, dentro il nostro corpo e, poiché le cose fuori del nostro corpo conservano il loro posto, dopo la prima più ingenua soluzione, consista nel collocare dal bel-l'inizio le stesse cose dentro e fuori del corpo, cioè terra dentro e terra fuori, e così aria, fuoco, acqua, si pensò che le cose mandassero al corpo un messaggio, segnale, etc., della loro presenza e caratteristiche, attraverso corpuscoli, eidola, etc., o che noi, facendo uscire dagli occhi dei raggi a guisa di manine, andassimo ad informarcene; ed infine, poiché c'era da attraversare anche un pezzo del corpo, a questo messaggio o segnale fu data anche una via, con Alcmeone, nei cosiddetti sensi.

Tutto ciò è assurdo e dà luogo a situazioni contraddittorie (per esempio di asserire l'eguaglianza fra due cose, l'esterna e l'interna, mentre se ne dichiara presente e cognita soltanto una, l'interna); ma proprio su questa aporia si è costituito l'intero pensiero filosofico, anche quando per uscire dal tormentoso imbarazzo qualcuno ha lasciato l'indirizzo realistico, positivistico, empiristico per rovesciare la situazione in quello idealistico ed attualistico.

Se una cosa è invece proprio da escludere, è che una situazione di comunicazione possa sussistere fra l'uomo, come soggetto di attività mentale, costitutiva delle cose, e quindi di percezione, rappresentazione, categorizzazione, pensiero, designazione, etc., ed il suo ambiente fisico, soggetto di attività fisica, trasformativa delle cose. Quando un ambiente ci riscalda, raffredda, elettrizza, etc., etc., lo scambio non avviene con l'uo-

mo soggetto di attività mentale, bensì con l'uomo soggetto di attività fisica. Di mentale in questo ambiente fisico non può trovarsi alcunché! E nemmeno lo sono i suoni o grafie, frutto di attività trasformativa dei nostri organi vocali o delle nostre mani, impiegati nel linguaggio; mentale è soltanto l'attività che ognuno esegue per sé quando pensa sollecitato da questi suoni.

3

La comunicazione si instaura dunque non fra l'uomo come soggetto di attività mentale ed il suo ambiente fisico, ma fra l'uomo ed il suo ambiente umano, sociale, cioè con altri soggetti di attività mentale, sia pure attraverso la mediazione fisica dei suoni e grafie e gesti impiegati nel linguaggio.

Tuttavia, se la comunicazione umana per eccellenza è il linguaggio, certi suoi aspetti parziali se ne possono trovare, se non nelle cose fisiche come tali, in queste cose in quanto si tenga conto della loro **presentazione** da parte umana, od addirittura della loro **fattura e presentazione**, cioè si tenga conto almeno di un invito a percepirle. È in questa direzione che si può parlare, come diremo, di una comunicazione nell'opera d'arte.

Intanto, chi credesse che basti trovarsi in un certo ambiente fisico per vedere o sentire, etc., tutti le stesse cose, si tolga subito questa illusione. Non occorre arrivare alle celebri Tavole di Rorschach per rendersi conto di come vi si possano scorgere le cose più diverse, anche da parte della stessa persona; basta ricordarsi di una delle tante figure cosiddette alternanti, per esempio quella notissima dei profili che si guardano o del vaso, per notare come i risultati della percezione dipendano dal gioco attenzionale, cioè da ciò che con l'attenzione si tiene o si lascia. Così possiamo seguire anche un solo discorso, fra molti che si intrecciano, o le note di un solo strumento, fra i molti di un'orchestra, etc.

La percezione, cioè, è solo in parte guidata da costanti biologiche, e quindi fisiche; in parte è libera, e questa libertà è sfociata in varie convenzioni che, seppure meno irrigidite ed esplicite di quelle linguistiche, sono venute fissandosi nel corso dei millenni soprattutto attraverso le descrizioni con cui l'adulto accompagna e suggerisce la percezione del bambino, con i relativi giochi attenzionali, di movimenti figurativi, di applicazione categoriale, etc. Per esempio, è invalsa la convenzione che l'aria faccia da sfondo; che ciò che si muove conservando unite le parti figuri come individuo (e così scompare il centauro, ed anche il paguro e l'attinia sono visti non come un solo animale, ma come due; etc.): tutte convenzioni operative, che riguardano specificatamente la nostra attività mentale, costitutiva delle cose (a guisa delle regole che guidano quella manuale, trasformativa delle cose, nei vari mestieri). In questo modo però la presentazione di qualcosa di fisico è insieme l'offerta e la richiesta di un certo operare mentale, che si svolgerà in comune fra le parti, ed è questa comunanza che stabilisce una comunicazione.

4

L'opera d'arte, in quanto oggetto fisico da percepire, appartiene di certo a questa situazione comunicativa, ma anche doppiamente la arricchisce: con la comunicazione dell'operare mentale caratteristico dell'atteggiamento estetico, cui si deve se la cosa percepita è promossa dall'ambito della semplice cronaca a quello dell'estetica; e con la comunicazione degli stati d'animo che eventualmente si accompagnino all'operare estetico e che siano appartenuti prima all'autore e poi al fruitore dell'opera.

Sulle operazioni caratteristiche dell'atteggiamento estetico, ho avuto modo di tornare più volte in questi ultimi anni. In breve, l'operazione fondamentale consiste in una particolare frammentazione ritmica cui viene sottoposto il percepito, ed il pensiero che eventualmente l'accompagna, come avviene in letteratura. Chi, avendo osservato una cosa semplicemente per sapere che cosa sia o si sia servito di un testo semplicemente quale cronaca, vi ritorni chiedendosi per esempio se gli piaccia o meno, sia bello o meno, cioè assumendolo esteticamente, non tarda ad accorgersi di come il suo operare nei confronti di quelle cose sia cambiato, arricchendosi. Precisamente, ciò che prima fluiva liscio ed uniforme, ora viene articolato secondo un ritmo, che si aggira sugli otto battiti ogni cinque secondi.

Questa differenza fra cronaca ed estetica appare più chiaramente quando l'esperimento sia condotto su un operare che sia anche trasformativo, come il muovere le gambe, le braccia, etc., rispettivamente nel camminare e nel danzare, l'emissione dei suoni, nel leggere e nel recitare, etc. La frammentazione ritmica avviene anch'essa, naturalmente, in seguito ad un gioco attenzionale, alternando una attenzione applicata ed una attenzione pura (un suono lungo e costante permette di accorgersi molto bene di questo gioco attenzionale). La frammentazione ritmica dell'oggetto d'osservazione o pensiero semplici ha una conseguenza operativa (che del resto non è sfuggita, e già Aristotele vi accenna). Affinché l'oggetto di cronaca sia tutto compreso nella frammentazione, bisogna che gli si faccia precedere un battito, a vuoto, e, poiché i singoli frammenti vengono sommati, bisogna che un battito vi sia fatto seguire, a pieno, cioè in corrispondenza della somma finale. L'assunzione estetica dà così alle cose un inizio ed una fine che le sovrastano, fanno loro da cornice.

Ci si potrebbe ora chiedere però se sia l'oggetto di cronaca ad imporci senz'altro di assumere nei suoi confronti l'atteggiamento estetico, o se questo sia assunto come un atto di nostra deliberazione. La risposta sta in mezzo. Non c'è dubbio che certi fenomeni, soprattutto ripetitivi (basti pensare alle figure del caleidoscopio o del teleidoscopio, al discorso che va a capo prima del margine della pagina, etc.), ci pongano immediatamente in atteggiamento estetico. Ma la via può essere anche semplicemente la presentazione dell'oggetto come estetico, e quindi già il trovarlo in determinati posti, come la Galleria ed il Museo, il teatro o la sala da concerti, quella collana di volumi, e simili. Si tratta ancora di convezioni, di usi accettati in comune, sul tipo di quelli che guidano l'osservazione. Alla ricerca di qualcosa di comune, che nell'opera d'arte si comunichi, è possibile però anche andare più in là della semplice assunzione dell'atteggiamento estetico.

A questo proposito basterà ricordare come i nostri sentimenti, emozioni, stati d'animo in genere, si accompagnino con certi ritmi, per esempio cardiaco e respiratorio, e come questi ritmi, nell'unità fisica del nostro organismo, si influenzino a vicenda (anche se il campo non è ancora sufficientemente esplorato): comunque, a questo gioco di interazioni ritmiche non si sottrae certo l'organo attenzionale. L'eventuale stato d'animo dell'autore dell'opera assunta esteticamente può così comunicarsi al suo fruitore, pur con tutte le differenze di sensibilità che sussistono fra uomo ed uomo, e che se talvolta l'educazione eguale diminuisce, l'educazione differente può sempre accrescere. (Ho parlato dell'eventualità che uno stato d'animo accompagni la composizione e la fruizione dell'opera d'arte perché, anche se di solito questo avviene, non è tuttavia necessario alla costituzione dell'atteggiamento estetico, a meno che non si riconosca

come stato d'animo particolare già questo ritmico particolare esperire le cose).

5

Le possibilità di una comunicazione attraverso l'opera d'arte appaiono anche più evidenti se si considera come alla frammentazione ritmica caratteristica dell'atteggiamento estetico si sovrappongano altri ritmi più ampi e marcati, caratteristici questi dei vari generi artistici, come il poetico od il lirico, il drammatico od il tragico, etc.

Un esperimento in questa direzione si può condurre immaginando anche semplicemente ciò che designa una singola parola, per esempio, « notte », od immaginando un suono, una nota musicale, e pensandoli allora alternativamente in un contesto, appunto, poetico, lirico, drammatico, tragico, etc. Quale è la struttura, il « respiro » di questi contesti? Quale posto vi occupa la « notte », quella nota?

Il gioco attenzionale si arricchisce in quanto non si opera più con la sola frammentazione ritmica più o meno uniforme dell'atteggiamento estetico; questi frammenti sono ora invece composti in maggiori unità ritmiche. Nel poetico un'attenzione applicata viene mantenuta mentre si succedono più frammenti, da un quattro ad un sette; nel lirico l'attenzione applicata viene mantenuta soltanto per un due o tre frammenti, ma questo operare viene ripetuto almeno un tre o quattro volte; nel drammatico si ha un'attenzione che prima di applicarsi perdura pura durante un tre o quattro frammenti; e nel tragico si ha un'attenzione che perdura pura durante un tre o quattro frammenti dopo essere stata applicata (onde la nota impressione di sospensione caratteristica del drammatico, e di conclusione caratteristica del tragico).

L'aver scelto per i quattro casi qualcosa di eguale, come « notte », aiuta a differenziare le strutture; ma nell'opera d'arte gli elementi sono già tali da suggerire queste differenze; la musica e la poesia sono in questo maestre con i loro tempi forti e deboli, i suoni ed i silenzi, le pause, le tesi e le arsi, gli accenti, le lunghe ebrevi, le cesure, gli a capo, o simili.

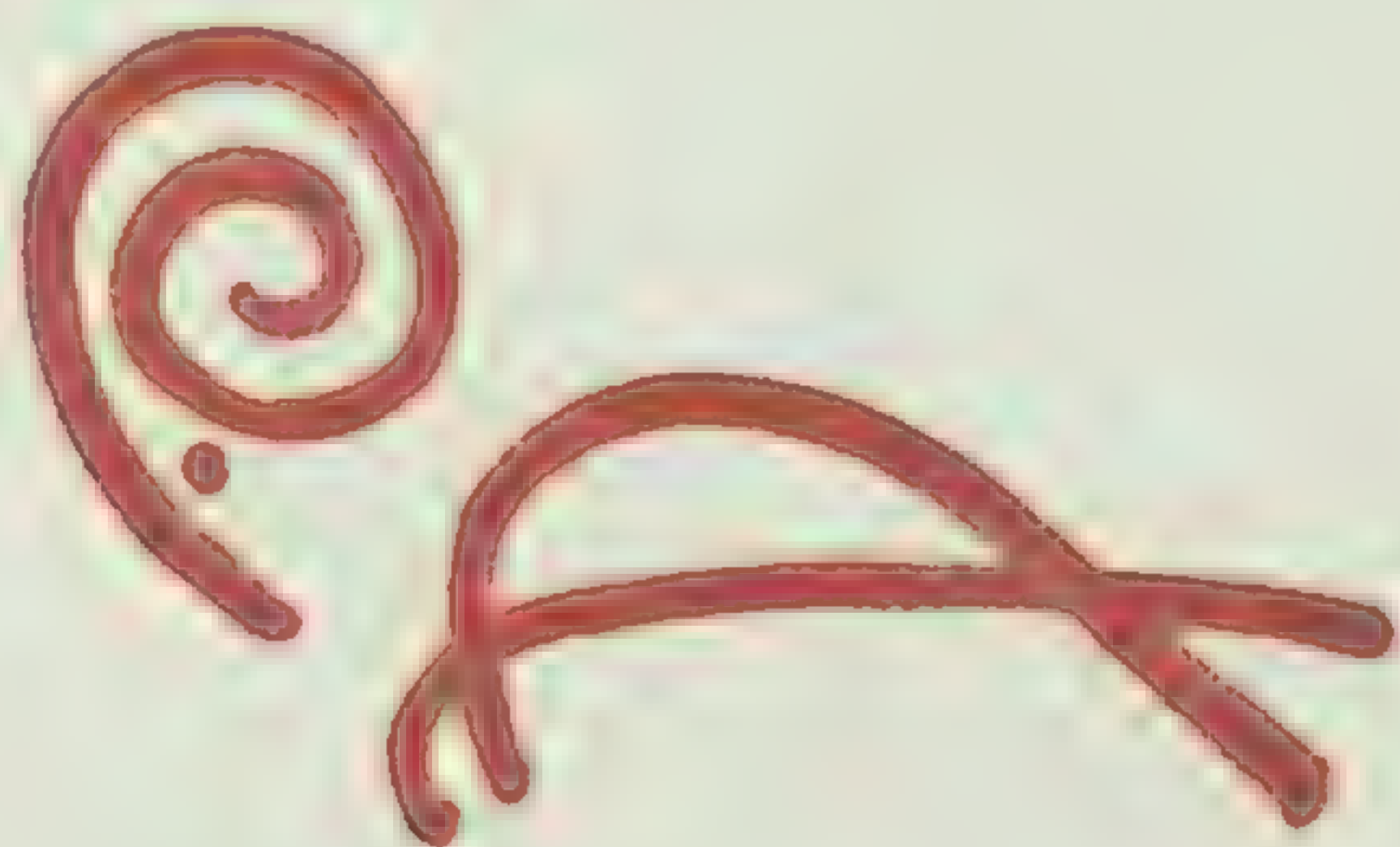
6

Ecco dunque ciò che l'opera d'arte comunica: dei ritmi cui possono connettersi stati d'animo, e comunque dei ritmi cui corrisponde un nostro inconfondibile modo di sentirci e di vivere le cose.

Ma proprio richiamando l'attenzione su questa comunicazione, caratteristica dell'opera d'arte, vorrei mettere in guardia contro la credenza che l'opera d'arte comunichi altro che ad essa non appartiene, ma tutt'al più appartiene al suo contenuto argomentale, pretestuale, cioè alla cronaca. Si ricordi intanto che ogni passo di frammentazione viene ad avere un suo contenuto, ma che questo più che mantenere distrugge l'oggetto cui si applica apportandovi tagli e suture, imponendovi un gioco combinatorio, che spesso sono differenti da quelli dell'osservazione semplice e del pensiero che lo costituiscono. L'opera d'arte si compone, sì, dunque, sempre di una forma e di un contenuto, ma entrambi estetici, e non invece una forma estetica ed un contenuto di cronaca, anch'esso estetico! Un letterato, un pittore, uno scultore, un musicista, etc., può prendere a pretesto della sua opera una battaglia, una predica, od un miracolo, un guerriero, un sapiente, un santo, od un libertino, etc., né più né meno di uno storico, di un cronista, e non sarà certo facile a nessuno, creatore o fruitore, nella sua unità di uomo tenere separate fra loro, da una parte una scelta in cui si possono intrecciare temi economici, morali, religiosi, poli-

GALLERIA DELL'ARIETE

*Franco
Angeli*



122

Angelini

La Mostra si inaugura Mercoledì 5 Ottobre 1966 alle ore 18

GALLERIA DELL'ARIETE
VIA S. ANDREA, 5 - MILANO

FRANCO ANGELI è nato a Roma nel '35. Vive a Roma.

MOSTRE PERSONALI

- 1960 Galleria « La Salita », Roma.
1963 Galleria « La Tartaruga », Roma.
1964 Galleria « Dell'Ariete », Milano.
Galleria « Arco d'Alibert », Roma.
1965 Galleria « J. », Parigi.
Galleria « Zero », Verona.
1966 Galleria « Arco d'Alibert », Roma.

PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE

- 1959-60-61 Galleria « La Salita », Roma.
1962-63-64-65-66 Galleria « La Tartaruga », Roma.
1960 Galleria « Il Cinescopio », Bologna.
1962 « Nuova Prospettiva della Pittura Italiana », Bologna.
1963 Biennale di S. Marino.
1963 Galleria « J. », Parigi.
1963-65 « Premio Fiume ».
1964 Biennale di Venezia.
1965-66 Quadriennale d'Arte di Roma.
1965 « Arte Italiana d'Oggi », Terleghmans, Monaco.
1966 « Arte Italiana d'Oggi », Caracas.
« Aspetti dell'Arte Italiana Contemporanea », Roma.
« Artisti Italiani Contemporanei », Bucarest.
« Artisti Italiani Contemporanei », Budapest.
Premio Marzotto.
Biennale d'Arte di Bari.
« Aspetti dell'Arte Italiana Contemporanea », Bergen, Osl., Stoccolma Copenaghen.
« Premio Spoleto ».

Presentazioni, Saggi e Scritti vari di Emilio Villa, Cesare Vivaldi, Mario Diacono, Maurizio Pagiolo, Marisa Volpi, Pierre Restany, Vittorio Italiani, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Nello Ponente.

AMERICA

AMERICA

(half dollar)

“QUANDO I MIEI OCCHI SARANNO PER L’ULTIMA VOLTA RIVOLTI A CONTEM-
PLARE IL SOLE NEL CIELO, CHE MI SIA DATO DI NON VEDERLO SPLENDERE SUI
FRAMMENTI SPEZZATI E DISONORATI DI UN’UNIONE UN TEMPO GLORIOSA; SU
STATI SEPARATI, DISCORDI, IN UNA GUERRA FRA LORO; SU UNA TERRA DILA-
NIATA DA LOTTE INTESTINE O IMBEVUTA, FORSE, DI SANGUE FRATERNAL! CHE
IL LORO ULTIMO DEBOLE E VACILLANTE SGUARDO SI POSI PIUTTOSTO SULLO
SGARGIANTE VESSILLO DELLA REPUBBLICA, OGGI CONOSCIUTO ED ONORATO
SU TUTTA LA TERRA, ANCORA LEVATO IN ALTO, CON TUTTE LE SUE ARMI E
I SUOI SIMBOLI ONDEGGIANTI NEL LORO SPLENDORE ORIGINARIO, SENZA UNA
SOLA STRISCIA SBIADITA O MACCHIATA, SENZA UNA SOLA STELLA OSCURATA...

AMERICA

AMERICA

(half dollar)

Elenco delle opere esposte

1	<i>Half Dollar</i>	Bianco-Rosso	cm. 160 x 200	1966
2	<i>Half Dollar</i>	Rosso-Bianco	cm. 160 x 130	1966
2b	<i>Half Dollar</i>	Rosso-Blu	cm. 162 x 130	1966
3	<i>Half Dollar</i>	Rosso-Blu	cm. 195 x 130	1966
4	<i>Half Dollar</i>	Blu-Bianco-Rosso	cm. 162 x 130	1966
5	<i>Half Dollar</i>	Blu-Bianco-Rosso	cm. 320 x 260	1966
6	<i>Half Dollar</i>	Blu-Bianco-Rosso	cm. 125 x 125	1966
7	<i>Half Dollar</i>	Bianco-Blu	cm. 200 x 140	1966
8	<i>Half Dollar</i>	Bianco-Rosso	cm. 125 x 125	1966
9	<i>Half Dollar</i>	Bianco-Rosso-Blu	cm. 120 x 90	1966

ECCE TO LA DOMENICA
LA GALLERIA E' APERTA
DALLE 10,30 ALLE 13
E DALLE 16 ALLE 20
TELEFONO 70 99 44

Franco Angeli

"2a Fiera letteraria",

27 ottobre 1966

Milano
=

FRANCO ANGELI

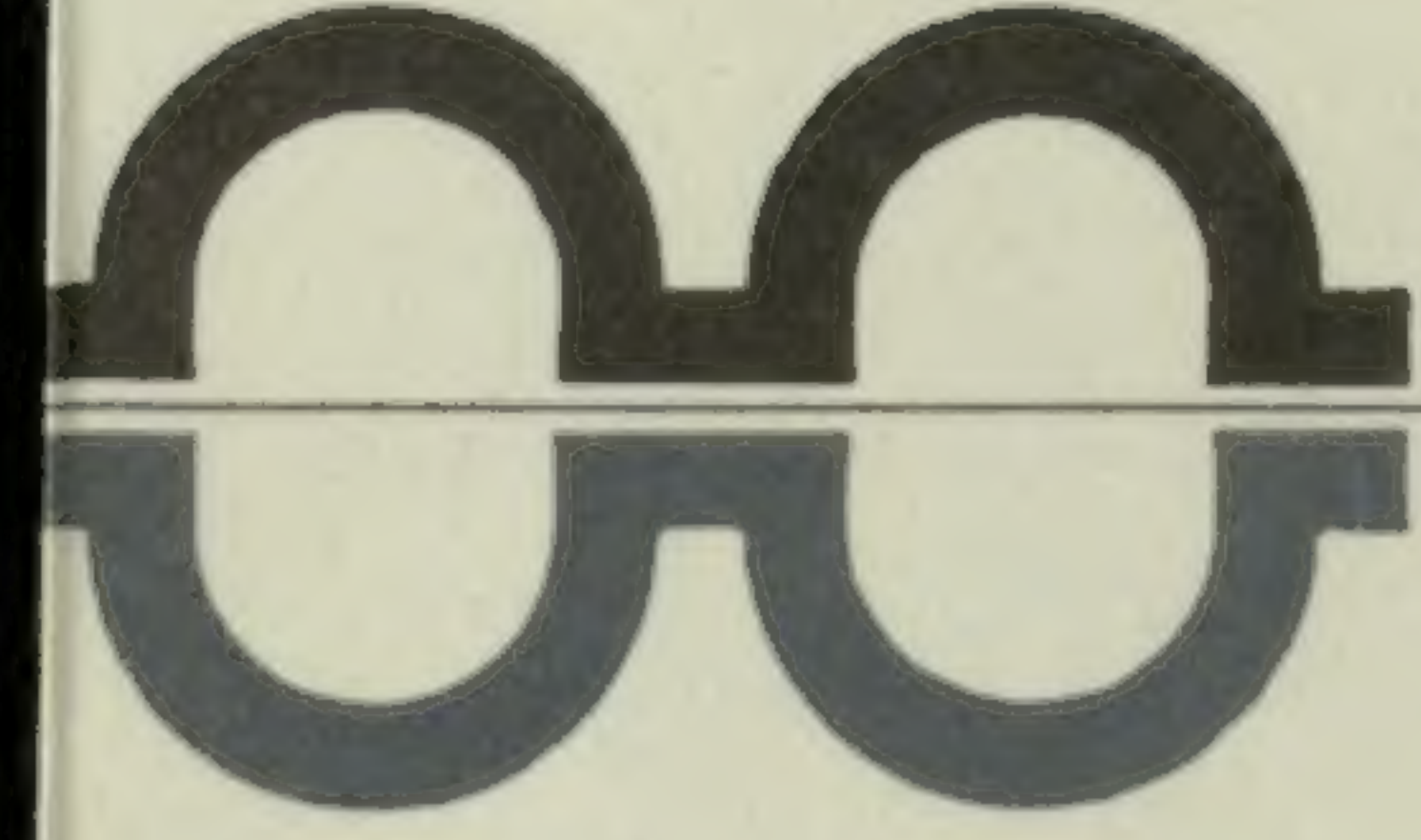
Anche *Franco Angeli*, che dopo due anni ritorna ad esporre alla *Galleria dell'Ariete* (Via S. Andrea, 5) appartiene alla «nuova figurazione». Perciò può essere utile un confronto con *Adami* per comprendere meglio il significato da dare a questa definizione e, specialmente, quanto sia diramata questa tendenza. Tanto più che l'indagine è forse favorita dalla unicità del tema trattato dal pittore, il cui titolo è: «America-America» o, fra parentesi, «half dollar». Uno dei tanti simboli che, insieme ai segni littori, alle svastiche e alle falci e martello, costituiscono il leitmotiv del suo discorso. Anche qui — il riferimento alla crisi ideologica seguita alla morte di John Kennedy è chiaro — una rabbia moralistica che ha suggerito una certa parentela con la musa del poeta Elio Pagliarani. Uno sdegno che vorrebbe colpire e disgregare per sempre questi simboli. Come per una offesa fatta all'uomo.

Ma — ed è la novità della posizione di questo giovane romano — questo sentimento è, come scrisse Calvesi, in un certo senso allontanato, quasi appannato da quel velo che egli materialmente frappone fra i suddetti simboli e l'osservatore. Una superficie che ricorda la pelle e che spinge le dita a

sfiarla per sentirne la consistenza e la natura. Come un saggiare una ferita. Una ambiguità che nel caso di questa serie americana si tinge in prevalenza di bleu e di rosso, che sono i colori della bandiera degli Stati Uniti, ma distesi con un certo dolente e allarmato timbro. Inoltre tagliati a bande ondulate che ne ammorbidiscono la forza d'urto ed è come se minassero la perentorietà del giudizio.

Ciò che non significa — si badi, bene — un accenno di rassegnazione o, peggio, condiscendenza. Al contrario un avvertimento delle non elementarietà del problema. Vale a dire rifiuto di un atteggiamento semplicisticamente manicheo e l'indicazione di una più difficile strada per comprendere e lottare. Quasi che Angeli, con quell'allontanamento e opacizzazione ambigua, voglia farci sentire che, senza questa ardua comprensione, quei simboli acquisterebbero subito, senza incontrare resistenza, tutta la loro demoniaca potenza. Una suggestione che gli «half dollar» franti e aspri rendono minacciosamente, specie attraverso quel rostro appuntito che richiama la ferocia che, inevitabilmente, comporta la smodata sete di guadagno. L'errore e l'orrore di un mondo in cui ai valori spirituali si è sostituito il culto della ricchezza.

Franco Vinciguerra



Franco Angeli
"america, america.."

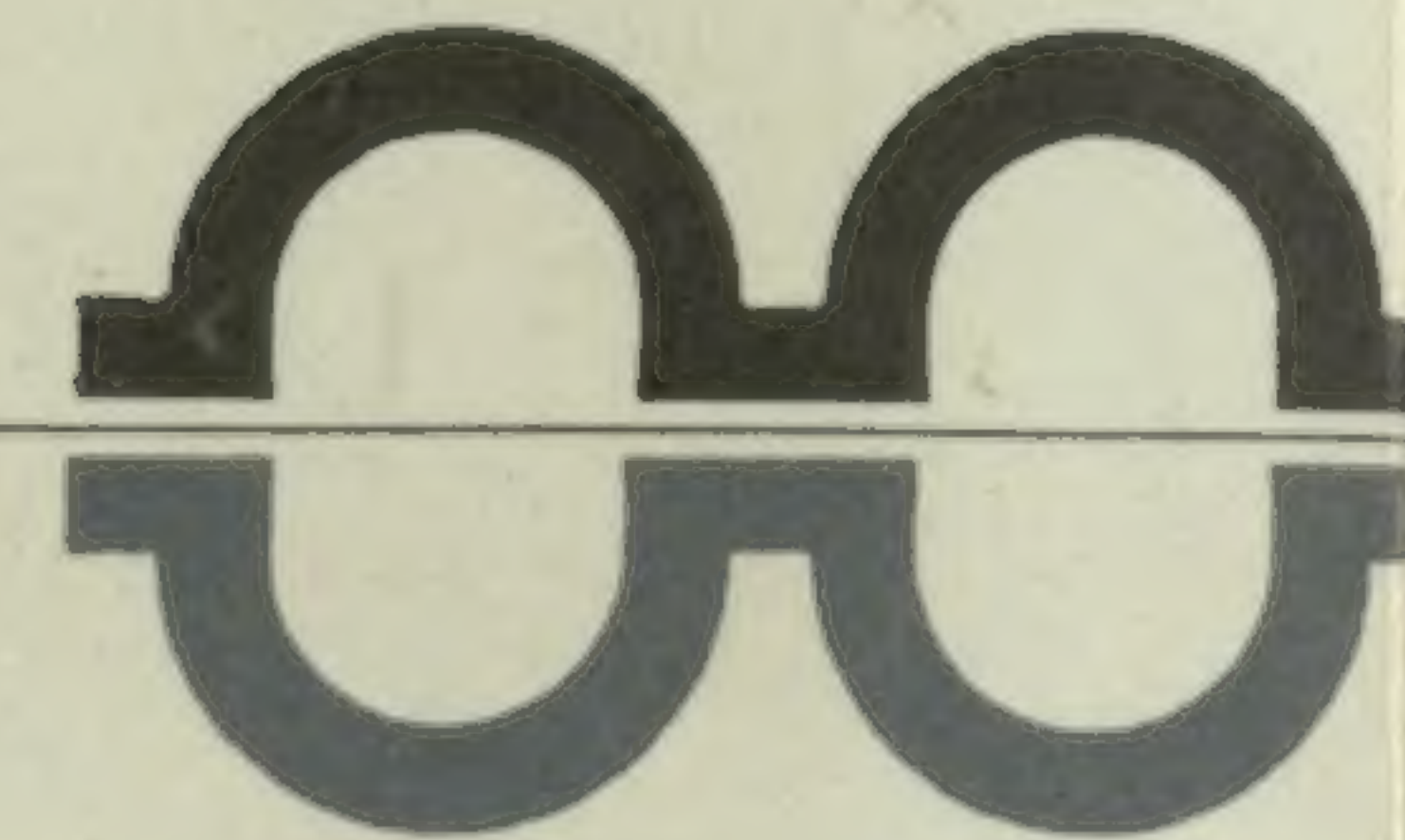


QUANDO I MIEI OCCHI SARANNO PER L'ULTIMA VOLTA RIVOLTI A CONTEMPLARE IL SOLE NEL CIELO, CHE MI SIA DATO DI NON VEDERLO SPLENDERE SUI FRAMMENTI SPEZZATI E DISONORATI DI UNA UNIONE UN TEMPO GLORIOSA; SU STATI SEPARATI, DISCORDI, IN GUERRA FRA LORO; SU UNA TERRA DILANIATA DA LOTTE INTESTINE O IMBEVUTA, FORSE, DI SANGUE FRATERNO! CHE IL LORO ULTIMO DEBOLE E VACILLANTE SGUARDO SI POSI PIUTTOSTO SULLO SGARGIANTE VESSILLO DELLA REPUBBLICA, OGGI CONOSCIUTO ED ONORATO SU TUTTA LA TERRA, ANCORA LEVATO IN ALTO, CON LE SUE ARMI E I SUOI SIMBOLI ONDEGGIANTI NEL LORO SPENDORE ORIGINARIO, SENZA UNA SOLA STRISCIA SBIADITA O MACCHIATA, SENZA UNA SOLA STELLA OSCURATA.

DANIEL WEBSTER 1830

QUADRI - SCULTURE - PICCOLO FORMATO - DISEGNI - GRAFICA - RIVISTE - LIBRI D'ARTE

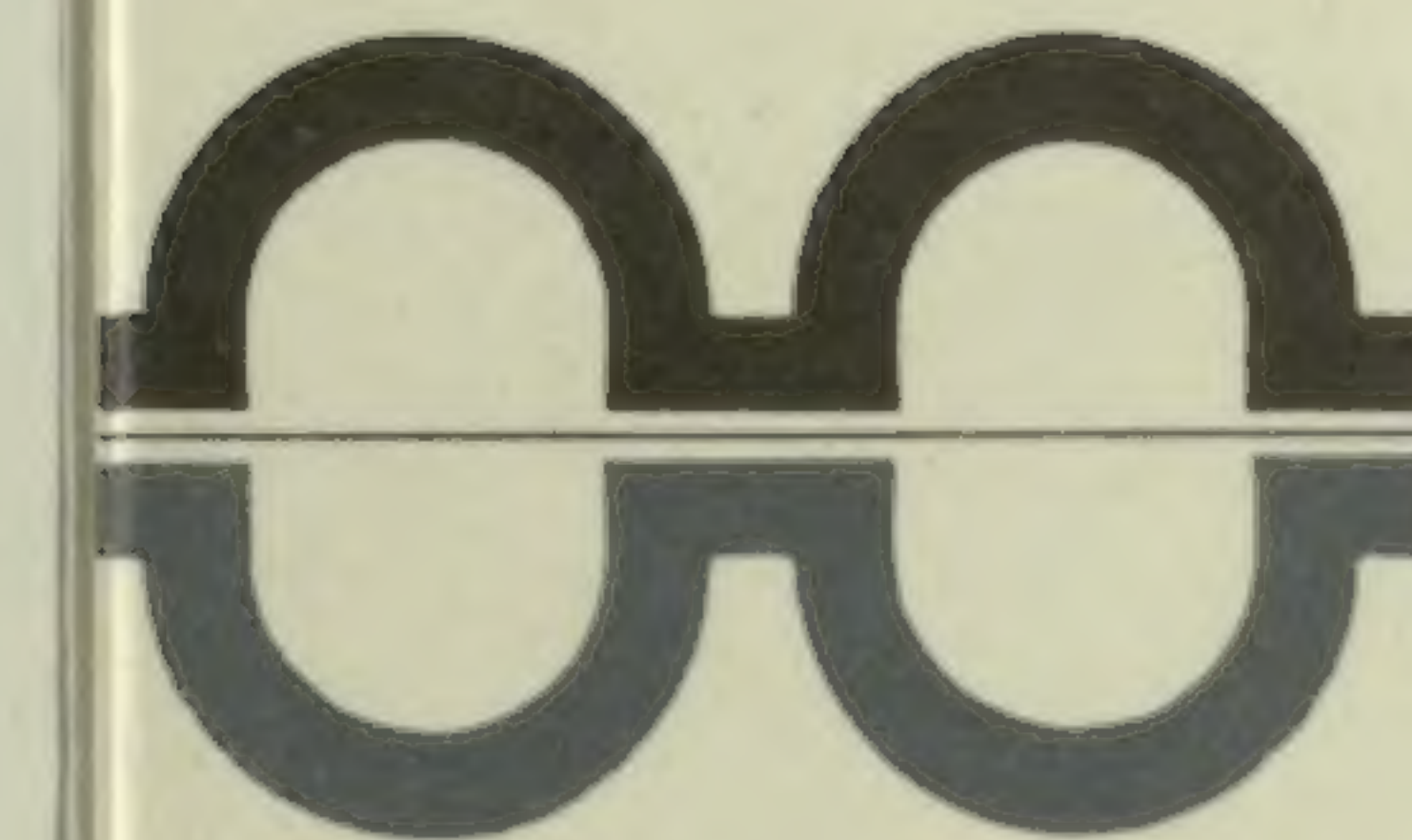
erco *D'ALIBERT*
studio d'arte roma
10 vicolo dell'orto di napoli 687448



QUADRI - SCULTURE - PICCOLO FORMATO - DISEGNI - GRAFICA - RIVISTE - LIBRI D'ARTE

christen-tipografia - roma 1967

Franco Angeli
"america, america.."



Franco
Angeli

"L'Espresso" 1 aprile 1962

Angeli all'Arco d'Alibert

LA POLITICA NEL PENNELLO

di GIULIANO BRIGANTI

TRA gli artisti che vivono a Roma e che hanno sorpassato appena il traguardo della trentina (non proprio i giovanissimi dunque), Franco Angeli, Tano Festa e Mario Schifano, che si riunirono per la prima volta nel '60 alla "Salita", così come altri di poco più giovani o coetanei che negli anni successivi cominciarono a gravitare intorno allo stesso ambiente di gallerie, di mercanti, di critici, si può dire che siano legati fra loro più da una solidarietà di generazione che da una vera e propria solidarietà di gruppo. Essa consiste soprattutto in una indiscriminata (ma solo apparentemente) sete visiva, una foga fatta d'istinto e d'intuitività nell'assorbire con gli occhi dal repertorio iconografico quotidiano e quindi rapidamente registrare, senza filtri mentali che non siano del tutto specifici al mestiere, forme, figure, segnali, inquadrature, angolazioni, frammenti che si comunicano e agiscano in quanto tali nella loro immediata visibilità. Queste, evidentemente, le loro intenzioni, o le loro illusioni di spensierati fruitori del visibile; e, dopo tutto, sono intenzioni che equivalgono ad un programma o almeno ad un metodo.

Resta il fatto della loro conclamata immediatezza, del dono, loro riconosciuto, di comunicare ed esprimersi simultaneamente, senza schermi, secondo l'istinto e l'intuizione. Il che concerne soprattutto le loro intenzioni e le intenzioni, si sa, possono essere molto spesso più affascinanti e suggestive delle opere.

Devo dire che, a queste intenzioni, Schifano è quello che ha più saputo avvicinarsi, talvolta, con un indubbio unilaterale istinto di pittore, con una nonchalance fra timida e frivola non priva di naturale eleganza. Anche quando parte dalla fotografia, dal mondo di immagini del rotocalco è prima pittore che reporter e sa ritrovare, a tratti discontinui, il paesaggio o l'immagine con una certa sua trascurata negligenza, come senza pensarci, quan-

do gli viene, abbandonandosi ad un istinto che spesso dimostra di funzionare nei limiti, del resto fedelmente mantenuti, delle sue più immediate e semplici prerogative. E che non escludono naturalmente la presenza, che si manifesta talvolta come in un rapidissimo balenare, di una qualche nativa freschezza poetica come nata dall'inconscia "joie de vivre" della giovinezza.

Diverso è il caso di Franco Angeli che espone in questi giorni alla galleria Arco d'Alibert una serie di grandi quadri intitolati "America, America...". Angeli viene qualificato solitamente dalla critica d'appoggio come un moralista. Non lo conosco, ma spero che ciò gli dispiaccia, perché c'è sempre qualcosa di sospetto nella nozione di moralismo. Come metterla poi col non impegno, con lo sguardo, col reportage? A dire il vero di moralismo proprio non si tratta. Tale qualifica evidentemente gli deriva dal fatto che egli ha sempre avuto a che fare con i simboli: simboli politici come la falce e il martel-



Mario Schifano. "Ossigeno più Ossigeno". Composizione. Nella foto in alto. Franco Angeli. "Ala". Particolare.



lo, la croce di Lorena, la svastica, le aquile imperiali o imperialistiche dal becco adunco, le figure dei sigilli presidenziali o delle monete di mezzo dollaro, o semplicemente con forme araldiche e con tutto il ciarpame pseudosimbolico che serve d'etichetta alle moderne mitologie. Ma non si possono qualificare le sue intenzioni come esplicitamente denunciatorie. L'immediatezza del suo attuale modo di dipingere, la rapidità delle invenzioni che sembrano escludere ogni preventivo pensiero, sono ben lontane naturalmente da quella precisione ossessiva che caratterizzando ed esasperando la natura visiva di quei simboli ne possa rivelare un volto diverso e nascosto. I simboli vogliono essere piuttosto quello che sono, ed anche con una certa approssimazione: Angeli sembra anzi volerli scancellare, annullare, appe-

na dipinti, con progressive sbavature che li riducono a labili impronte. Una intenzione diversa in vero non manca, perché i mezzi dollari si frantumano, gli artigli aggressivi delle aquile si sgretolano, con facile allusione. Ma troppo facile, forse, per illudere un giovane di trent'anni nato in questo disincantato mondo. Troppo facile per indurlo in tentazione. E così, in quest'ultima sua mostra, Angeli dimostra di aver abbandonato, come per stanchezza, per mancanza di convinzione, per nuove distrazioni, quel tanto di lugubre, di funereo, che caratterizzava i suoi simboli del potere, così come essi apparivano sul fondo notturno, velati da una tela trasparente, non privi di una sinistra efficacia, e di seguire piuttosto, pur senza cambiare soggetti, una vena più immediata ed estroversa cui forse non è estranea l'influenza dello stesso Schifano.

Corriere della Sera

26 maggio 1974

FRANCO ANGELI
Galleria dell'Ariete
Via S. Andrea 5
MILANO

Angeli prosciuga all'osso la propria immagine del paesaggio, astraendone, quasi geometrizzandole, le linee costruttive portanti, e liberando, negli incastri della conseguente tarsia cromatica, una tavolozza timbrica, gaia, violentissima. Il verde pisello delle cime lontane rintocca sull'azzurro immacolato del cielo, digrada nel color melanzana del sottobosco, esplode in una saetta rosso-fuoco che scompartisce equamente due zone giallo-uovo e blu-cobalto: ecco una « Immagine proveniente dalle Ande ». La pittura (una pittura di lata origine « pop », naturalmente) scopre le sue carte: incantata dalle sue stesse potenzialità, non rinuncia a un lontano rapporto con il « motivo » reale, ma sfoga queste sue potenzialità in un gioco quasi ironico, brillante, disinibito.

V.